Cooper-Hewitt Museum Library
2 East 91st Street
New York, New York 10028

TT
848
684
CHM

RICHARD STETTINER:

**DAS WEBEBILD IN DER
MANESSE-HANDSCHRIFT
UND SEINE ANGEBLICHE
VORLAGE**

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart · 1911

* *

LIBRARY OF THE
COOPER-HEWITT MUSEUM OF DESIGN

• SMITHSONIAN INSTITUTION •

Bequest from
Estate of Marian Hague

* *

RICHARD STETTINER:

DAS WEBEBILD IN DER
MANESSE-HANDSCHRIFT
UND SEINE ANGEBLICHE
VORLAGE

Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart · 1911

TT
848
S84
CHM

July 1971
401312

I. SEIT vielen Jahren befindet sich unter meinem Material für die Geschichte der primitiven Band- und Bortenweberei eine Abbildung aus der „Manessehandschrift“, der berühmten, um 1300 oder im Beginn des 14. Jahrhunderts in Zürich oder Konstanz entstandenen Minnesängerhandschrift, die dank dem geschickten Vorgehen des Straßburger Buchhändlers TRÜBNER 1888, nach einem Aufenthalte von über 200 Jahren im Auslande, ihrem früheren Aufbewahrungsort, Heidelberg, wiedergewonnen werden konnte.

Die Abbildung hätte noch länger unter meinen Akten geruht, wäre nicht neuerdings eine Dissertation der Königsberger Universität erschienen, „Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift und ihr Kunstkreis“ von ERICH STANGE, (Greifswald 1909), die sich ebenfalls mit jenem Bilde der Handschrift, und zwar, wie mir scheint, in verkehrter Weise beschäftigt. Da aber STANGES Mißverständnis in zweierlei Richtung Schaden stiftet, auf die Entstehungsart der Handschrift ein falsches Licht wirft, und dann eines der interessantesten Dokumente volkstümlicher Arbeit verdunkelt, so fühle ich mich verpflichtet, sofort das Wort zu ergreifen.

Der Tatbestand ist kurz folgender: STANGE hat sich in der Arbeit die Aufgabe gestellt, die Heimat der Handschrift festzustellen — er entscheidet sich aus orthographischen Gründen für Zürich; die Miniaturen nach den verschiedenen, an ihnen tätigen Händen zu sondern — er unterscheidet acht Klassen, von denen fünf Klassen als spätere Nachträge, unter französischem Einfluß, anzusehen seien; die Miniaturen ihrem Inhalte und besonders ihrer Veranlassung nach zu sondern; endlich die Vorlagen festzustellen. Mit diesem letzten Abschnitt haben wir uns zu beschäftigen.

STANGE führt da zunächst Handschriften an, die, wie die Weingartener Liederhandschrift in Stuttgart, für die reichere und kunstvollere Manessehandschrift als anregende Vorlage gedient haben, oder doch so viele Anklänge aufweisen, daß irgend eine Beziehung anzunehmen ist; er weist dann auf die Wandgemälde der Schweiz, denen die Künstler manche Motive entnommen haben mögen; er kommt zum Schluß als die pièce de resistance seiner Arbeit auf zwei französische Miniaturen in elsässischem Privatbesitz, von denen ihm die eine direkt in der Manessehandschrift kopiert zu sein scheint. Er leitet das Kapitel ein: „Während bisher nur ungefähre Anklänge zu konstatieren waren, zeigt eine neue Entdeckung, daß sich bis auf den heutigen Tag eine direkte Vorlage für die Man. Hs. und zwar in ungewöhnlich gutem Zustande erhalten hat.“

Professor PAUL GANZ, Basel, hatte bei der Vorbereitung seiner „Geschichte der heraldischen Kunst in der Schweiz“ (Frauenfeld 1899)

zufällig mehrere Miniaturen bei einem durch seinen erlesenen Besitz bekannten Sammler im Elsaß gefunden, auf die er in jenem Werke S. 117 beiläufig hinwies, als „Blätter aus einer französischen Chronik des 13. Jahrhunderts“, die direkte Vorlagen zu den Bildern 42 (das ist Walter von der Vogelweide) und 82 (das ist Rost Kirchherr zu Sarne) in der Manessehandschrift seien. SCHRÖDER in seiner Kritik des Werkes im Anz. für deutsch. Altert. XXX (1907) S. 127 hatte die Stelle wörtlich als sehr wichtig zitiert; WALLNER in seinem Aufsatz „Herren und Spielleute“, Beiträge zur Gesch. der deutschen Sprache, Bd. 33, S. 519 Anm. 1, hatte, in skeptischem Tone — übrigens mit Mißverständnis der Bilder, die GANZ meinte — auf den Fund hingewiesen.

Das alles hatte STANGE veranlaßt, sich energischer mit der Angelegenheit zu befassen. Auf Grund der ihm von GANZ überlassenen Photographien und Notizen stellte er — einem Hinweis, den ihm GANZ gegeben, folgend — fest, daß zwei von jenen drei Pergamentblättern, die auf der Vorderseite zwei eng zusammengehörige Miniaturen (Pendants) darboten, auf der Rückseite mit Versen aus dem Roman de la Rose (STANGE S. 46—47, Vers 560—66 u. 580—84 nach der Ausgabe Orléans 1878) beschrieben seien. STANGE schließt dementsprechend, daß die beiden Miniaturen aus einer illuminierten Handschrift des Roman de la Rose ausgeschnitten seien, muß aber zugeben, „daß weder die angegebenen Verse selbst, noch die vorher und nachher stehenden Partien als direkte Unterlage für die Darstellung gedient“ hätten. Er vermutet: „vielleicht hat der Illuminist, da der Rosenroman im allgemeinen ein allegorischer Liebesroman ist, und in ihm viel von Liebeslust und Liebesleid erzählt wird, eine Situation geschaffen, die sich nicht direkt an den Text anschließt, sondern eine Liebesszene schlechthin, vielleicht „unerlaubte Liebe“ im Pendant darstellt.“

Die eine dieser beiden Miniaturen also hält STANGE für eine direkte Vorlage zu dem Bilde in der Manessehandschrift vor den Gedichten des Rost von Sarne (Hs. Nr. LXXXII, KRAUS Bl. 94). In der Miniatur auf dem dritten Blatte dagegen, die in der Stellung der Figur mit dem berühmten Bilde Walters von der Vogelweide in der Manessehandschrift (Nr. XLII, KRAUS Bl. 45) übereinstimmt, sieht er nicht, wie GANZ andeutete, ein Vorbild der Manessehandschrift: nach der Technik sei dieses Bruchstück, das nach der Inschrift auf dem Spruchband das Titelbild zu einer Sammlung von Abälard- und Heloisenbriefen sei, jünger als das Walter-Bild; dagegen brauche man aber auch nicht, da diese Darstellung häufiger vorkomme, ein direktes Abhängigkeitsverhältnis von dem Manesse-Codex anzunehmen (STANGE S. 29). Ich werde später auf diesen Punkt zurückkommen, will zunächst das Verhältnis des Rostbildes in der Manessehandschrift zu dem Roman de la Rose-Bilde untersuchen.

Die drei Elsässer Miniaturen sind bei STANGE zum erstenmal veröffentlicht, durch eine Gegenüberstellung des Bildes in der Manessehandschrift hat er die Nachprüfung in dankenswerter Weise erleichtert (vergleiche die Abbildungen auf Tafel 5 bis 8 dieser Schrift¹).

Da STANGE bei der Begründung seiner Ansicht Nachdruck legt auf das Motiv in dem französischen Bilde und dem Rostbilde in der Manessehandschrift und der verstandenen oder unverstandenen Wiedergabe des Motivs, so wollen wir uns zunächst ansehen, was auf dem Bilde in der Manessehandschrift vor sich geht. (Die Beschreibung der Farben entnehme ich STANGES vor dem Original gemachten Angaben). Wir sehen quer durch das Bild sich ziehen eine mit Stoff belegte Bank, „grün mit rot umränderten Quadraten, in deren Mitte je ein weißer Punkt aufgesetzt ist“. Wie auch sonst noch einmal in der Manessehandschrift² sind Ober- und Vorderseite der Bank nicht voneinander geschieden und bilden wenig deutlich eine einheitliche Fläche. Unterhalb der Bank eine schwefelgelbe, also wohl als Holz gedachte Fußbank, ebenfalls durch das ganze Bild sich ziehend, verziert in regelmäßigen Zwischenräumen abwechselnd mit einem kleinen Spitzbogen und einem Rund mit eingefügtem Vierpaß, die sich durch schwarze Färbung als Durchbrucharbeit im Holz charakterisieren: ein gotisches Möbel von nicht ungewöhnlicher Stilisierung. Auf dieser Bank sitzen nun rechts zwei Frauen, die eine bekleidet mit einem bis zu den Füßen herabfließenden blauen Gewand mit langen, engen Ärmeln und einem weißen Kopftuch, über dem eine grünliche Borte mit roten Tupfen als Stirnreif liegt. Ihre Füße und das eine sichtbare Bein sind unbekleidet. Rechts neben ihr ihre Dienerin oder Gefährtin oder Schülerin — als Nebenperson, in der Art der Manessehandschrift, durch ihre Kleinheit charakterisiert — ist in ein rotes langes Gewand gekleidet; auf dem blonden Haar eine weiße Stirnborte mit roten und grünen Tupfen; der eine sichtbare Fuß ist bekleidet. Beide Frauen haben ihre Füße auf jene Fußbank gesetzt. Vor der Fußbank kniet links ein Mann, der größeren der Frauen zugewandt; wir haben in ihm den „Rost Kilcherre ze Sarne“ zu sehen; sein Gewand beschreibt STANGE so: „ein langer, an der Seite geschlitzter, lila Ärmelrock mit Pelzfutter; das feuerrote Untergewand schaut nur mit den Enden an Armen und Beinen hervor; der Fuß ist schwarz beschuht.“ Hinter der Bank steht links etwa auf einem Untergestell oder Tisch ein Webeapparat mit Zubehör, auf den wir sofort kommen werden. Hinter der Bank wachsen ferner zwei Bäume hervor, den Grund füllend, oben in der Mitte ein Wappen mit einem eisernen Rost, in Anspielung auf den Namen des Minnesängers, also ein „redendes Wappen“.

Die Handlung ist nun die, daß der kirchliche Herr sich nicht damit begnügt, vor seiner Dame zu knien, sondern mit der Hand feststellen will, ob das Bein der Dame auch unterhalb des Gewandes unbekleidet ist, worauf die Dame so reagiert, daß sie mit der linken Hand den Herrn bei den Haaren bekommt und einen Büschel der langen, die kahle Stirn umrahmenden Locken hochhebt (vielleicht auch ausreißt, doch ist die scheinbare Trennung der Haare vom Kopfe möglicherweise nur eine Ungeschicklichkeit des Malers), daß sie in der rechten Hand einen großen, golden gemalten, schwert- oder dolchartigen Gegenstand schwingt.

Was ist das für ein Gegenstand? Man hat in ihm ein Messer gesehen, und STANGE erklärt die Situation: „Die Dame ist im Begriff, dem zu ihren Füßen knienden Mann einen Schopf abzuschneiden, um diesen in ein Band einzuflechten.“ Da dürfte wohl bei Schwingung eines derartigen Mordinstrumentes mit den Haaren der halbe Kopf der liebevollen Dame zum Opfer gefallen sein. Nein, das ist ein anderes Instrument, jedem, der mit volkstümlicher Weberei Bescheid weiß, wohlbekannt, ebenso heimisch bei prähistorischen Völkern wie in neuerer Zeit, bei den Chinesen wie bei den Pueblo-Indianern, im Norden wie im Süden Europas, ein hölzernes, schwertförmiges Instrument, welches dazu dient, den Schußfaden festzuklopfen, dann aber auch im Notfalle ein „Webfach“ klar zu machen, indem es mit der

Webeschwerter. 1. Prähistorisch (aus einem neolithischen Pfahlbau, Robenhäusen, Kanton Zürich), lang 17,5 cm. Im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (Mitteilung von Prof. H. LEHMANN, Zürich). — 2. Norwegisch (aus Østerdalen, Amt Hedemark), lang 35 cm. Im Norsk Folkemuseum zu Kristiania. — 3. Von den Pueblo-Indianern. Im National Museum zu Washington. (Nach MASON, Report of U. S. National Museum 1899, Pl. 9). — 4. Aus Müden, Kreis Gifhorn, Provinz Hannover, zu dem auf S. 7 abgebildeten Apparat im Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg gehörig. Lang 26,5 cm. — 5. Finnisch (aus Pyhäjärvi, Karelen). Im Museum zu Helsingfors. Lang 54 cm.

breiten Seite zwischen die beiden Fadensysteme geschoben wird und dann, mit einer Vierteldrehung auf die schmale Kante gestellt, dieselben spreizt. Mit einem derartigen Instrumente kann man keine Haare abschneiden (so schneidet man überhaupt nicht); aber etwas anderes kann die Dame damit machen, was sich für ihre Situation sehr schickt — sie kann prügeln, und das scheint sie kräftig im Sinn zu haben. Die erschreckte Bewegung der linken Hand des Kirchherrn, der vielleicht wie mancher vor ihm und nach ihm in gleicher Lage zu der Prügel auch noch Haare lassen muß, läßt keinen Zweifel, daß ihm nicht behaglich zu Mut ist, und der nicht gerade freundliche Gesichtsausdruck der Beiden scheint mir dem Künstler durchaus nicht mißlungen zu sein³.

Nun zu der Hauptsache vom volkscundlichen Standpunkt, dem Webapparat. STANGE beschreibt ihn folgendermaßen: „Er besteht aus einem hohen roten Fuß (in der Mitte goldener Knauf) und einem goldenen viereckigen Rahmen, der von einer Anzahl schwarzer Drähte durchzogen ist, und dessen oberer giebelartiger Teil in einer Lilie als Abschluß endet; zwischen den Drähten hindurch laufen rötliche Fäden, die sich nach links zu einem mit gelben Kreuzen gemusterten Bande vereinigen. Das Band ist aufgewickelt an einer senkrecht zum Bilde angebrachten blauen Haspel, auf der rechten Seite vom Webstuhl laufen die Fäden über eine sechseckige schwarze Rolle.“ Die Beschreibung des Inneren des Webrahmens ist nicht ganz korrekt: wir sehen eine Reihe schwarzer senkrechter Linien — von STANGE fälschlich als Drähte erläutert — und in der Mitte der Zwischenräume zwischen den Linien große schwarze Punkte, durch die die Fäden hindurchlaufen. Es handelt sich hier, wie der Kundige sieht, um einen Bandwebapparat folgender Konstruktion: innerhalb eines Holzgestells sind eine Anzahl schmaler, in der Mitte durchbohrter Stäbe angebracht; die Hälfte der Fäden, aus denen das Band hergestellt werden soll, wird durch die Löcher in den Stäben geleitet, die andere Hälfte durch die schmalen Zwischenräume zwischen den Stäben; so werden diese letzteren Fäden, die in diesen Zwischenräumen leicht nach oben und nach unten gehoben werden können, bald oberhalb der durch die Löcher in ihrer Lage festgehaltenen Fäden gebracht, bald unterhalb derselben, und so wird in einfacher Weise der für die Webung notwendige Austausch zweier Fadensysteme — die Bildung der Fächer, wie es technisch heißt — ermöglicht. Der Maler hat die Deutlichkeit seines gutgezeichneten Apparates dadurch vermindert, daß er die Zwischenräume schwarz gemalt und die Stäbe mit den Löchern in der Farbe des Grundes gelassen hat, so daß die Löcher in der Luft zu schweben scheinen; aber darum kann doch kein Zweifel an der Bedeutung des Apparates obwalten⁴. Das fertig gewebte Band — die Musterung, die wir dort

sehen, wird durch eine Verbindung von Sticken und Weben hervor-
gebracht — ist um einen Stab, der am linken Bildrand angebracht er-
scheint (an einer Wand, haben wir uns zu denken), aufgewickelt. Die
Drehbarkeit des Stabes ist mit großer Deutlichkeit betont; besonders
deutlich aber ist die Rolle gezeichnet, über die das unverwebte Garn
(die Webkette) nach rechts hin läuft. Es handelte sich hier nicht darum,
das Garn aufzuwickeln, sondern es aus der wagrechten Lage nach
unten zu leiten. Derartige Rollen bestanden bis in unsere Zeit aus
zwei runden (oder hier sechseckigen) Scheiben, die durch sechs runde
Stäbe miteinander verbunden sind; sie sehen in der Seitenansicht mit
den deutlich sich abhebenden Befestigungsstellen der Stäbe genau so
aus, wie es der Künstler gezeichnet hat⁵. Dann läuft das Garn etwas
schräg nach unten und hört plötzlich kurz über dem Kopf des Kirch-
herrn auf; die Gruppe der Hauptakteure verhinderte leider den
Künstler, deutlich zu vollenden, was er so klar und nach dem Leben
begonnen hatte. Aber ein Studium der noch vorhandenen Apparate
gestattet uns, das Fehlende zu ergänzen. Ein derartiger Apparat, aus
Müden, Kreis Gifhorn, ist im Hamburger Museum für Kunst und
Gewerbe. Dieser ist so konstruiert, daß in der Mitte ein Gestell ent-
sprechend dem auf dem Bilde angebracht ist, daß das fertige Band auf
der einen (linken) Seite über einen runden Stab nach unten und dann
durch einen zweiten Stab nach rechts hingeleitet wird, wo es sich auf-
wickelt auf einem „Tuchbaum“, würde der Weber sagen, der unmittelbar
verbunden ist mit einer Rolle mit dem unverwebten Garn (also mit
einem „Garnbaum“); dieses läuft nach oben und dann über einen
runden Stab nach links hin in den Apparat hinein. Die Rolle ist ge-
baut wie die auf unserem Bilde. Es ist klar, wie sich hier das ab-
wickelnde Garn und das sich aufwickelnde fertige Band selbsttätig
regulieren, und wie die Weberin beim Weben durch ein Treten auf
das unten laufende fertige Band der Kette beim Weben die gewünschte
Spannung geben kann. In dieser vorgeschritteneren Form ist hier der
Apparat nicht zu vervollständigen — das zeigt ja das links an der
Wand aufgewickelte Band; aber die nach unten durch die Rolle ge-
leitete Kette wird dort in der Weise aufgewickelt gewesen sein, daß
sie mit dem Fuß reguliert werden konnte⁶. Und damit ist ein weiterer
Umstand erklärt, der uns befremdlich erscheinen muß: die Nacktfüßigkeit
der Dame, die innerhalb der Manessehandschrift durchaus einzig da-
stehend ist. Als ich den oben erwähnten Apparat in Müden unter
gütiger Führung des Freiherrn von Marenholtz auf Dieckhorst fand
und die frühere Besitzerin, Frau Schepelmann, mir das Weben zeigte,
da sagte sie zu mir: „Nun müssen Sie aber entschuldigen — ordentlich
kann ich das nur ohne Schuh machen“ und in dieser Weise regelte

Apparat zum Bandweben („Gattergestell“) aus Müden, Kreis Gifhorn, Provinz Hannover. — Im Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg. Höhe: 86 cm, Länge 98 cm.

sie die Straffheit der Kette. So sehen wir einen psychologischen Faden zwischen dem Webevorgang und der durch ihn bedingten Nacktheit, und der durch diese veranlaßten Verlockung des Kirchherrn.

Noch aber eine Lücke: wie arbeitet die Dame am Webstuhl? Sie arbeitet eben zur Zeit gar nicht an demselben; um das zu tun, müßte sie natürlich auf der linken Seite sein, dort, wo aus dem Webstuhl das fertige Band hervorkommt. Ebenso wenig ist sie an der Kette beschäftigt. Von ihrer Arbeit, in der Hand noch das Webeschwert, hat sie sich nach rechts zu ihrer Gefährtin begeben, die ebenfalls mit einer Handarbeit beschäftigt ist — das ist nämlich der Gegenstand, in dem STANGE ein „Buch“, aus dem ein weißes Band hervorragt, sieht⁷ — und einen Faden in charakteristischer Bewegung in die Höhe zieht; da nahte der halb Abgewendeten der Angriff, auf den sie in geschilderter Weise reagierte. Ich will auf die Körperwindungen gotischer Damen kein zu großes Gewicht legen, aber mir scheint die Haltung der Weberin doch diese Doppelwendung zu verraten.

WALLNER hat versucht, einen Teil der Bilder in der Manessehandschrift durch Anspielungen auf die Namen der Minnesänger zu erklären;

er ist bei unserem Bilde auf den unglücklichen Gedanken gekommen, eine Anspielung auf den „Rost“ des Messers zu vermuten⁸. Irgend ein Zusammenhang mit dem Inhalt der Lieder des Minnesängers ist nicht vorhanden. Vielleicht ist ein anderer Erklärungsversuch erlaubter als der WALLNERS: man hat den Bandweben, die wir oben beschrieben, verschiedene Namen gegeben, so Webebrett, Webekamm, Webegatter. Die alte Bezeichnung ist unbekannt; in Dänemark heißen sie „spjöld“, Brettchen, aber diese Bezeichnung kommt einer anderen Webart zu, die noch heute „spjeldvefnadur“ in Island heißt und für die eine ähnliche Bezeichnung für das deutsche Mittelalter verbürgt ist. Die gebräuchlichste Bezeichnung „Webekamm“ ist sicher nach der Bauart der Apparate als Bild, wie nach ihrer Bestimmung — Webekämme haben die Aufgabe, bei der Stoffweberei die Kettfäden in Ordnung zu halten, zu kämmen — unpassend. „Webegatter“ wäre nach der äußeren Erscheinung ein richtiges Bild und dem entspricht die Bezeichnung in Norwegen und bei den finnischen Schweden „bandgrind“ (grind: Gattertür). Ein besseres Bild vielleicht noch ist „Weberost“ — und, wenn ich hierfür auch keine alten Stellen als Belege anführen kann, so ist es doch wohl erlaubt, in dieser in die Augen springenden Ähnlichkeit die Anspielung auf den Namen des Minnesängers zu erblicken⁹.

Was ist nun aus unserem Bilde in der französischen Miniatur geworden? Der Apparat ist noch bis zu einem gewissen Grade getreu wiedergegeben, wenn auch die Klarheit der Zeichnung in der Manessehandschrift fehlt; auch das Band ginge noch. Das vollkommene Mißverständnis des Gemeinten beginnt bei der in Seitenansicht gesehenen Rolle, über die das Garn nach unten läuft: es ist aus der klaren Konstruktion ein unverständlicher Stern geworden. Noch schlimmer wird es bei der Haupthandlung. STANGE sagt: „Auf beiden Bildern schwingt die Dame das Messer; auf der französischen Miniatur schneidet sie die deutlich strähnigen Fäden durch. Der Kopist (damit meint STANGE den Maler der Manessehandschrift) hat die Situation seiner Vorlage gar nicht mehr verstanden und macht aus den strähnigen Fäden ein dichtes Haarbüschel“. Daß die Frau kein „Messer“ schwingt, habe ich oben gezeigt; aber selbst wenn es eines wäre — kann irgend ein Mensch in dieser Weise Fäden durchhauen, wie Alexander den gordischen Knoten? Nein, der französische Künstler hat in diesem Punkte seine Vorlage nicht verstanden — oder vielleicht, wie wir gleich sehen werden, nicht verstehen wollen und hat die Dame daher statt in verständlicher Weise mit den Haaren ihres Kavaliers in unverständlicher Weise mit der Kette des Bandwebstuhls beschäftigt sein lassen. Daß das etwas kräftige, aber humoristische Bild der Vorlage durch die Art, wie die Dame trotz der Angriffe ruhig fortarbeitet, jetzt

erst obszön wird, stört den Künstler nicht, liegt sogar in seiner Absicht. Die Dienerin oder Gefährtin ist in der Manessehandschrift mit einer Handarbeit beschäftigt, in der französischen Miniatur ist aus der Arbeit ein Buch geworden, der emporgezogene Faden, die Bewegung der Hand, die zum Herz emporgehoben ist, ist geblieben, und so sitzt sie unbeschäftigt und sinnlos da — schüchtern-neidisch auf die Szene blickend. Die Bäume in der Manessehandschrift, für die in der französischen Handschrift der typische gemusterte Hintergrund getreten ist, scheinen STANGE sinnlos für einen Vorgang im Innern des Hauses; darauf ist aber wohl kein großes Gewicht zu legen.

Es gibt noch einen Umstand, der zweifellos das Verhältnis der beiden Bilder beweist, es ist die Fußbank. Auf dem Manessebilde wechseln genau in gleichen Zwischenräumen Fenster und Rund miteinander ab, dreimal sind beide sichtbar, einmal durch den knienden Herrn verdeckt, aber der Maler ist so genau, daß trotz dieses Zwischenraumes die Stellung jedes Ornaments auf den Millimeter so berechnet ist, als ob der Herr nicht da kniete. Auf der französischen Miniatur sind die Fenster fortgelassen, die drei sichtbaren Runde sind, ohne Rücksicht auf die durch den Mann verdeckte Stelle, so verteilt, wie sie ungefähr in der Vorlage stehen, zwei rechts von dem Manne, eines links von diesem, aber in ganz falschem Abstand von den beiden anderen, wenn man den Zwischenraum ebenfalls mit Runden ausgefüllt denkt.

Nun das Übelste, die zweite französische Miniatur, das Gegenstück zu der besprochenen. STANGE sagt: „Daß das Manessebild das jüngere und eine Kopie des Rosenroman-Bildes ist, sieht man schon daraus, daß im Verlaufe der Manessehandschrift gar kein Bild ähnlicher Situation vorkommt, während das zweite Bruchstück ein Pendant zu sein scheint, auf dem die Dame die entgegengesetzte Liebkosung macht.“ Ich kann mich kurz fassen, STANGE hat durch die letzten Worte die Ruppigkeit dieses Bildes hinlänglich gekennzeichnet; und klar ist jetzt auch: selbst wenn der französische Maler den Inhalt der Vorlage erkannte, veränderte er ihn zu seinem Zwecke, für den die Entrüstung der Manesse-Dame nicht paßte. Als Komposition ist das zweite Bild denkbar schlimm. Der schlafende Mann ist eine Verballhornung des herrlichen Walter-Bildes (Fol. 124a), das von STANGE und anderen richtig mit dem schönen Liede zusammengebracht ist: „Ich saz uf eime steine und dahte bein mit beine, dar uf sast ich den ellenbogen: ich hate in mine hant gesmogen, min kinne und ein min wange“. Die sitzende Haltung ist schlimm in eine liegende verwandelt¹⁰; in die rechte Hand ist in unmöglicher Weise ein heruntergleitendes, lautenähnliches Instrument eingefügt. Die Frau ist mit den notwendigsten Veränder-

10 ungen aus dem anderen Bilde übernommen — selbst die nackten Füße. Die Fußbank hat auch hier drei falsch verteilte Runden, sie stehen alle auf der rechten Seite des Bildes, trotzdem auch die linke Seite zwischen den Beinen des falsch gezeichneten Faltstuhls sichtbar ist.

Das Schlimmste aber bleibt die Idee der Zusammenstellung. Sie ist so unschön, daß es ein angenehmes Gefühl ist, eine unserer frischesten, frühesten aus dem Leben geschöpften Darstellungen nicht von dieser Quelle ableiten zu müssen.

Nun bliebe aber noch eine Möglichkeit: daß das Bild der Manessehandschrift und die französische Miniatur auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.

Zweierlei widerspricht dem: Erstens der mir sehr wahrscheinlich erscheinende Zusammenhang zwischen dem Bilde und dem Namen des Minnesängers, der doch darauf schließen läßt, daß das Bild, das nicht zu dem Grundstock der Bilder der Manessehandschrift gehört, für diesen Zweck, als Titel der Lieder des Heinrich von Rost (gestorben 1330), also eines Zeitgenossen des Malers, entworfen ist. Und zweitens, die oben von uns geschilderte Übereinstimmung und wieder Abweichung in der Darstellung der Fußbank zwingt anzunehmen, eine eventuelle gemeinsame Vorlage müßte mathematisch genau mit dem Bilde der Manessehandschrift übereinstimmen. Das ist aber bei der Art, wie das Bild sich in Einzelheiten und in seinen ganzen Dimensionen an die übrigen Bilder der Handschrift anschließt, ganz unmöglich. Es bleibt also nur der Schluß, in der Rost-Miniatur die unmittelbare Quelle der französischen Miniaturen zu sehen¹¹.

II. ICH möchte nun — unter allem Vorbehalte, da ich die Elsässer Fragmente nur aus Abbildungen kenne — noch weiter gehen. Ich glaube oben wahrscheinlich gemacht zu haben, daß die französischen Miniaturen im Anschluß an das Bild in der Manessehandschrift, unter Mitbenutzung des Walterbildes, entstanden sind. Für das Bett ist vielleicht das dem Rostbilde vorhergehende Bild, fol. 281 b (KRAUS Nr. 93), Meister Heinrich Teschler, mitbenutzt worden.

Nun stellt sich bei einem Vergleich, Linie für Linie, zu dem STANGE durch Reduktion des Rostbildes und dessen angeblicher französischer Vorlage auf genau gleiche Größe der Figuren¹² (das Bild der Manessehandschrift ist im Original ganz bedeutend größer) bequeme Handhabe geboten hat, eine merkwürdige Tatsache heraus: eine Bause, über den Figuren der einen Abbildung gemacht, deckt mit einer ganz geringen Verschiebung der Stellung die Figuren der anderen Abbildung, und zwar schreitet diese Verschiebung so von rechts nach links weiter, wie wohl eine Bause sich allmählich beim Arbeiten, beim Fortschreiten von einer Figur zur nächsten, etwas in einer Richtung verschiebt; man sieht, wie die drei Runde in der Fußbank genau bei ihrer Figur stehen — und wie nur die Verschiebung der Bause jenes falsche Verhältnis der Abstände in dem Fragment bewirkt hat (vgl. Tafel 1 u. 1a).

Setzt man diese Art des Vergleichs fort, so sieht man, daß aus Bausen über dem Walterbild und dem Rostbild sich annähernd die zweite französische Miniatur konstruieren läßt. Bei der Abbildung auf Tafel 2 ist, wie aus der Nebenstellung der unveränderten Figuren aus der Manessehandschrift zu erkennen, nur der rechte Arm der beiden Figuren in anderer Stellung durchgezeichnet. Damit ist ja eine unmittelbare Abhängigkeit bewiesen. Wann hat ein französischer Maler — doch spätestens des 14. Jahrhunderts — die Manessehandschrift, die sicher bis in das 17. Jahrhundert hinein in der Schweiz und in Deutschland war, benutzen können? Arge Zweifel steigen in uns auf, wenn wir die Art der Abhängigkeit bedenken, fast mathematische Übereinstimmung mit Abweichungen nicht größer, als sie durch kleine Verschiebung eines Blattes beim Bausen entstehen — aber diese Übereinstimmung in ein ganz anderes Größenverhältnis übertragen. Das ist nur möglich mit dem Storchschnabel — oder mit dem modernen photographischen Apparat!

Wie sich die Abhängigkeit mittelalterlicher Künstler darbietet, zeigt ein Vergleich des Walterbildes in der Manessehandschrift und in der Weingartner-Handschrift! (Vgl. Tafel 4).

Die stilistische Beurteilung der französischen Miniaturen, besonders die Entscheidung der Frage, ob sie stilistisch als Kopien des 14. Jahrhunderts nach der Manessehandschrift denkbar sind, überlasse ich besseren Kennern der französischen Bilderhandschriften.

Etwas anderes ist aber entscheidend: wir haben bereits oben von der in gleichem Privatbesitz befindlichen, von STANGE zuerst veröffentlichten Miniatur gesprochen, die mit dem Walterbilde in der Manessehandschrift übereinstimmt. Das Gewand ist in Einzelheiten verändert, der Faltenwurf ist derselbe. Ebenfalls verändert ist die Kappe und die Umrahmung; weggelassen sind das Schwert, das Wappen, der Helm — der Fels ist entsprechend der Verkleinerung des ganzen Bildes seitwärts beschnitten, die Blumen sind etwas anders gebildet, im ganzen auch hier eine genaue Übereinstimmung, die ebenfalls entsprechend dem, was wir oben sahen, so weit geht, daß bei einer Reduktion auf die gleiche Größe — die Miniaturen sind sehr verschieden groß¹³ — Durchzeichnungen sich fast decken (vgl. Tafel 4).

STANGE hat, wie ich bereits sagte, in dieser Miniatur nicht, wie GANZ, ein Vorbild für die Manessehandschrift gesehen; eine derartige Annahme, daß dieses Titelbild für einen Abälard-Heloisebriefwechsel die Vorlage für das Walterbild sei, hätte auch zu folgenden merkwürdigen Konsequenzen geführt: Das Walterbild gehört zu dem ursprünglichen Stamme der Manessebilder, das Rostbild zum Nachtrage. Also dann hätte der Maler des Walterbildes eine französische Abälard-Heloisehandschrift, in der er zufällig eine Figur fand, die zu dem berühmten Liede Walters (vgl. oben S. 9) paßt, kopiert, der Maler des Nachtrags hätte in ähnlicher Weise eine Roman de la Rose-Handschrift ausgeräubert, und gerade diese von zwei verschiedenen Malern aus zwei verschiedenen Handschriften kopierten Miniaturen hätten ausgeschnitten sich nach 600 Jahren bei einem Elsässer Sammler ein Rendezvous gegeben. Die Existenz des Weingartner Walterbildes, das Vorlage war für das Manessebild oder besser auf gemeinsame Vorlage mit ihm zurückgeht, widerlegt schon eine solche Hypothese.

Aber verwirft man auch mit STANGE diese Hypothese, so kommt man zu nicht weniger merkwürdigen Konsequenzen, der Feststellung folgenden Tatbestandes: es kommen bei einem Sammler drei Miniaturen zusammen, die sich als Ausschnitte aus zwei verschiedenen Handschriften darbieten, die auch verschieden in der Mache sind, wie die Photographien zeigen, die französischen Ursprungs nur sein können, aber doch nach einer deutschen, Jahrhunderte lang nach ihrer Entstehung nicht aus Deutschland entfernten Handschrift mit Ausnahme der Farben in anderem Größenverhältnis fast mathematisch genau kopiert oder — für die dritte Miniatur — im Anschluß an genaue Nachzeichnungen komponiert sind; für die endlich, von zwei verschiedenen Malern, „zufällig“ dieselbe Miniatur, das Walterbild, aus der Manessehandschrift von dem einen zum Kopieren, vom anderen zum Komponieren benutzt ist.

Nimmt man zu diesem „Zufall“ hinzu die nicht mittelalterliche und mit mittelalterlichen Hülfsmitteln auch schwer denkbare Art der Abhängigkeit, ferner die nicht mittelalterliche Art der Laszivität, so scheint mir das nächstliegende *der Schluß, daß die Echtheit der drei Fragmente einer Nachprüfung vor den Originalen kaum standhalten wird.*¹⁴

III. NACHDEM ich diese Darlegungen druckfertig gemacht habe, kommen mir die Aufsätze zu Gesicht, die STANGE und KUHN über die Elsässer Miniaturen im Anz. für Schweiz. Altertumskunde, N. F., Bd. XI, S. 318—329 und Bd. XII, S. 226—228 veröffentlicht haben.

STANGE in seinem Aufsatz „Manesse-Codex und Rosenroman“ ergänzt die Angaben seiner Dissertation; er gibt nach persönlichem Studium der Fragmente eine genaue Beschreibung der Farben¹⁵ und Technik; ferner ist wichtig die Beschreibung der Rückseiten mit Text. Den Vorgang hat er jetzt richtiger erkannt, indem er das Gerät nach Mitteilung von Prof. FUHSE-Braunschweig als „Webstuhl“ bezeichnet, ohne aber sonst näher auf die für die Erkenntnis wichtige Art der Arbeit einzugehen; die Frau schwingt nach wie vor für ihn ein „Messer“, — aber wir erfahren allerdings auch, daß das „Messer“ auf dem Fragmente „grünlich weiß, der Stiel braun“ gemalt ist; — *also der Maler selbst hat nicht mehr verstanden, um was es sich handelt, und das hölzerne, in der Manessehandschrift golden gemalte Webeschwert in ein Eisenmesser verwandelt!*

Dann hat STANGE versucht, das Bild mit dem Rosenroman in Verbindung zu bringen, und gibt eine Notiz OMONTS und eine genauere Beschreibung ALFRED KUHNs wieder, wonach sich ein verwandtes Bild in dem Rosenroman in der Bibl. nat. zu Paris, Ms. franç. Nr. 24388 fol. 3^{vo} befinde. KUHN beschreibt das Bild so: „Ein junger Mann reicht kniend einer Dame einen Becher, den er mit der linken Hand hält. Die rechte Hand ist damit beschäftigt, den Becher im Gleichgewicht zu halten oder die Ohrfeige, die ihm die Dame mit der rechten versetzt, abzuwehren.“

KUHN fügt hinzu, daß die Darstellung des knienden Darbringens von Geschenken von seiten eines jungen Mannes an Vilainie traditionell sei (für „Vilainie“ vgl. Roman de la Rose V. 166—178); „abgewandelt werde die Darstellung, indem die Dame die Dienste des jungen Mannes übel belohne, ab und zu auch ihm mit hoherhobenem Fuße einen Tritt gebe.“

STANGE zieht außer der Möglichkeit, daß die Miniatur auf dem Elsässer Fragment eine Verballhornung dieser Miniatur sei, die ja an eine ganz andere Stelle des Romans gehört, als die Verse auf der Rückseite der Fragmente angeben, noch andere Möglichkeiten in Betracht, wie die, daß die Darstellung gar keine Romansituation, sondern einen sogenannten Kunkellehen wiedergebe (das „Schermesser“ als Ersatz des Schwertes usw.) Wörtlich fährt er fort: „Die beiden Personen auf dem zweiten Bilde (zufällig sind die Bilder in Privatbesitz vereinigt) brauchten dann mit der ersten Darstellung in keinem Zusammenhang zu stehen, vielleicht ist hier der Illuminator einer ganz

anderen Vorlage gefolgt.“ Ein Blick auf die Abbildungen lehrt, daß ein derartiges Auseinanderreißen der beiden Miniaturen keiner ausdrücklichen Widerlegung erst bedarf.

STANGE erklärt schließlich, wie dem auch sei, daß „dem Stil und der Technik nach die Bruchstücke zu den illustrierten Rosenroman-Handschriften passen“. Die weiteren Auseinandersetzungen STANGES bringen gegenüber der Dissertation nichts Neues, nur daß er die Vermutung, daß das Bild in der Manessehandschrift die Kopie sei, etwas vorsichtiger ausdrückt; es brauche ja nicht „gerade nach dem Exemplar (im Elsaß) gemacht“ zu sein, „es könnte auch nach einer ganz entsprechenden Handschrift kopiert sein oder beide könnten auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.“ „Allerdings“, fährt er fort, „ist die Ähnlichkeit, ja Übereinstimmung mit dem (Elsässer) Bilde so groß, daß es jedenfalls möglicherweise eine direkte Vorlage sein kann.“

KUHN in seiner Entgegnung gibt zunächst einige Verbesserungen zu der Beschreibung STANGES der Farben und der Technik der Fragmente, kommt dabei zu der Feststellung von Eigentümlichkeiten, „durch welche sich die auch durch manches andere recht merkwürdigen Miniaturen völlig von den üblichen Produkten der französischen Kunst des 14. Jahrhunderts unterscheiden“. Er widerruft seine früher geäußerte, nicht für die Veröffentlichung bestimmte Mutmaßung, daß die eine Miniatur die Verballhornung der „Vilainie“-Miniatur im Roman de la Rose sei, indem er sagt: „von einer Relation zwischen der genannten Pariser Miniatur und dem Elsässer Fragment kann nämlich bei ernsthafter Überlegung gar keine Rede sein“; er erklärt auf Grund eines Studiums von etwa 100 Handschriften des Romans, daß in diesem kein Platz für die Elsässer Miniaturen sei, wie sie überhaupt weder in Stil noch Technik irgendwie charakteristisch für Rosenromanminiaturen seien. Für die Verse auf der Rückseite weiß er keine Erklärung, als Rosenromanillustrationen lehnt er die Fragmente so lange ab, bis einmal die noch aufzufindende Handschrift ihn eines besseren belehrt, und bezeichnet im allgemeinen die Miniaturen als „recht problematisch“.

Der Stand der Frage ist durch die Aufsätze von STANGE und KUHN nicht wesentlich verändert, da der letztere aufhebt, was von dem ersteren neu beigebracht schien. KUHN scheint die „problematische Natur“ der Miniaturen schon in meinem Sinne andeuten zu wollen. Merkwürdig ist, daß die Existenz der dritten Elsässer Miniatur, die zu der Beurteilung der Frage so wichtig ist, in beiden Aufsätzen nicht berührt wird. Ich glaube aber, daß auch diese Erörterungen über die Fragmente die Notwendigkeit erwiesen haben, ihren wahren Charakter hervorzukehren und, wenn meine Meinung gebilligt wird, über sie in der Wissenschaft zur Tagesordnung überzugehen.

ANMERKUNGEN. ¹ (S. 3). Für das Studium der Fragmente standen mir Photographien zur Verfügung; bei dem eigenartigen Resultat, zu dem ich bei diesem Studium gelangte, hielt ich mich nicht berechtigt, diese Photographien meinen Tafeln zugrunde zu legen; ich beschränkte mich daher auf eine Wiedergabe der Autotypien bei STANGE im Lichtdruck.

² (S. 3). Vgl. Nr. XXV (KRAUS Bl. 28) „der von Gliers“; eine gute Abtheilung der Bank dagegen bei Nr. LV (KRAUS Bl. 58) „her Bligge von Steinach.“

³ (S. 5). Von den Nebenzwecken des Webeschwertes im Ostindischen Archipel berichtet der Reisende CZURDA in folgender Weise: „Holzschwert — „Walida“. Eine dem Kalewang ähnlich gebildete Hiebwaaffe aus hartem, schwerem Palmenholz, das jede Frau beim Weben neben sich liegen hat, nicht nur um, wenn sie allein ist, die bösen Geister ferne zu halten und zu vertreiben, sondern auch, und vielleicht vornehmlich, um zudringliche Freier in der gehörigen Entfernung zu halten.“ Vgl. A. B. MEYER & O. RICHTER, Ethnographische Miscellen II, (Berlin 1903), S. 47.

Daß es sich um ein hölzernes Schwert handelt (nicht um ein vergoldetes oder um ein verrostetes eisernes, wie verschiedene Erklärer wollten), dem widerspricht nicht die goldene Farbe — in gleicher Weise ist der sicher hölzerne Rahmen des Webestells gemalt.

⁴ (S. 5). Hätte der Maler ganz korrekt sein wollen, so hätte er die Fäden auch zu den Spalten hin laufen lassen müssen; dann wäre aber in dem engen Beieinander alle Deutlichkeit verloren gegangen.

⁵ (S. 6). Besonders an Garnwinden sind derartige Rollen häufig. Vgl. die nebenstehende Zeichnung einer Garnwinde aus den Vierlanden. Dann aber kommt eine derartige Rolle an dem Webapparat aus Müden im Hamburgischen Museum vor. Vgl. die Abb. S. 7.

⁶ (S. 6). Vermutlich einfach so, daß in die Kette eine Schleife gemacht war, die um den Fuß gelegt wurde; so wurde durch Heben und Senken des Fußes die Kette locker und straffer gemacht. — Nach Bedürfnis wurde die Schleife, wenn die Kette nachgezogen werden mußte, versetzt. Der Künstler getraute sich offenbar nicht, die Kette durch das Bild hindurch bis zum Fuß hin zu zeichnen — so erklärt sich aber die sonst befremdliche schräge Stellung der herabgehenden Kette. Die Regulierung der Kette beim Bandweben in dieser oder ähnlicher Weise durch den Fuß ist offenbar uralte. In Littauen wird so die Kette gespannt beim Bandweben mit „Litzen“, bei den Pueblo-Indianern beim Bandweben mit dem „Gatter“ (vgl. hierfür die Abb. bei MASON, Report of National Museum, Washington 1899, Tafel 1). Für Island vergleiche den Brief von BRYNJULFUR JONSSON an MARG. LEHMANN-FILHÉS in deren Buch „Brettchen-

Garnwinde aus den Vierlanden von 1753. Im Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg. Hoch 152 cm. Vgl. Anm. 5.

Stehendes Webgatter aus den Vierlanden. Im Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg. Hoch 93,5 cm. Vgl. Anm. 6.

man. Nationalmuseums 1909). Gatter, Garnrolle und Rolle für das fertige Band sind hier bereits zu einem Gestell — von einfacherer Konstruktion wie das Müdener — vereinigt; man sieht hier deutlich die Regulierung der Kette mit dem Fuße.

⁷ (S. 7). So bei STANGE S. 51. — OECHELHÄUSER (Die Miniaturen der Univ.-Bibliothek zu Heidelberg, Heidelberg 1895, II, S. 270/71): „Während die Linke einen Brief im Schoße und die Rechte eine weiße Scheere oder Zange vor der Brust hält.“ Da ist der Zeigefinger als solcher mißverstanden und als zu dem Faden gehörig betrachtet; der gleiche Irrtum bei WALLNER. Vgl. die folgende Anmerkung.

weberei“, Berlin 1901, S. 3, Anm.: „Ich weiß, daß die Frauen noch zu meiner Zeit Bänder „auf dem Fuße“ webten. Die Kette wurde mit dem einen Ende um den Fuß geschlungen, am anderen Ende, an dem man webte, mit der Hand gehalten“.

Ich werde in einer größeren Arbeit über das „Webegatter“ auf die Miniatur nochmals zurückkommen, möchte aber bereits hier bemerken, daß dem Typ des stehenden Gatters, wie er sich in der Manessehandschrift findet, am nächsten ein Stück im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe, aus den Vierlanden stammend, entspricht, und dann ein Exemplar im Nationalmuseum zu Washington, das aus Bristol, Connecticut, U. S. A. stammt und das MASON a. a. O. S. 502 abbildet; vgl. die Abbildungen S. 17. Zwischen diesen Apparaten und der durch unser Müdener

Exemplar repräsentierten Gattung ist ein Typ einzuschalten, den das Titelblatt des SCHWARZENBERGERSchen Modelbuches von 1534 wiedergibt (vgl. die Abb. S. 18 und HAMPE in den Mitt. des Ger-

Stehendes Webgatter aus Bristol, Connect., U. S. A. Im National Museum zu Washington (nach MASON). Hoch 73 cm. Vgl. Anm. 6.

„Rost“ zum Ab-
teilen der Fäden
beim Scheren.
Nach JACOBSSON. Vgl. Anm. 9,
Abs. 2.

⁸ (S. 8). So lautet seine Erklärung: „Herr Heinrich der Rost . . . kniet vor seiner Dame, die ihn für eine allzu gewagte Liebkosung bestraft, indem sie ihm den Schopf abschneidet; schmerzlicherweise mit einem Messer, da ihre mitleidige Vertraute die Schere nicht herausgab (sie hält sie an die Brust gedrückt). Das Messer ist nach OECHELHÄUSER „goldig“; ich halte diese Färbung — der Gipfel weiblicher Grausamkeit! — für Rost. Der Maler hat sich dann keine der beiden Deutungen, deren der Name „Rost“ fähig ist — frinoxium (im Wappen), ferrugo (auf dem Bilde) — entgehen

lassen“. (WALLNER, Herren u. Spielleute, Beitr. zur Gesch. der deutschen Sprache und Literatur, XXXIII, Halle 1908, S. 507).

⁹ (S. 8). Nachdem ich diese Zeilen geschrieben hatte, fand ich bei Meyer und Richter in der Anm. 3 zitierten Schrift in Bezug auf unsere Technik folgende Bemerkung: „eine Art von Weberei . . ., für die noch kein Name geprägt ist. Nach der Form des für sie nötigen Gerätes wollen wir sie *Rost-* oder *Gitterrahmen-Weberei* nennen“ (S. 56).

Der Rost bestand ebensogut aus Holz wie aus Metall. „Ein hulziner Rost“ wird von LEXER, Mhd. Wörterbuch, zitiert. Ferner folgendes: JACOBSSON, „Schauplatz der Zeugmanufakturen in Deutschland“, Berlin 1775, beschreibt Bd. III, S. 177 u. 178 eine besondere Art des Scherens (oder Zetteln), d. h. der Zurichtung der Kette für das Weben, bei dem zum bequemeren Scheiden der beiden Fadensysteme ein Instrument eingeschaltet wird, bei dem in der Mitte durchlochte Blechstücke in einen Rahmen eingefügt sind; die einen Fäden werden durch die Löcher, die anderen durch die Spalten zwischen den Löchern geleitet. (Vgl. die Abbildung auf S. 18). Dieses Instrument, dessen Erfinder offenbar die Idee des Webegatters benutzte, wird von JACOBSSON wiederholt „Rost“ genannt. Sollte er sich da nicht an eine geläufige Bezeichnung für das Webgatter angeschlossen haben?

Man könnte vielleicht daran Anstoß nehmen, daß sich im redenden Wappen und im Bilde dieselbe Anspielung findet. Man vergleiche hierfür folgende Bilder in der Manessehandschrift: KRAUS, Bl. 105, „her Reinmar der Vidiller“ ist fiedelnd dargestellt, im Wappen außerdem eine Fiedel. — KRAUS, Bl. 106, der Kopf des Tieres, mit dem „her Hawart“ kämpft, wiederholt sich im Wappen. — KRAUS, Bl. 126, „der Regenbog“ wird als Schmied dargestellt, entsprechend der Tradition über seinen Beruf; Zange und Hammer, mit denen er im Bilde hantiert, erscheinen auch im Wappen. — KRAUS, Bl. 107, „her Gunther von dem Vorste“ wird mit seiner Dame im „Forst“ — markiert durch zwei Bäume — Rast machend dargestellt; das Laub des einen Baumes wiederholt sich im Wappen, das so ebenso wie das Bild auf den Namen des Minnesängers anspielt.

Frau am Gattergestell
auf dem Titelblatt des
Schwarzenbergerschen
Modelbuchs von 1534.
Vgl. Anm. 6.

¹⁰ (S. 9). Um gleich der Einwendung zu begegnen, es handle sich hier um eine häufige Stellung der Figuren in Bildern der Zeit, möchte ich bemerken, daß ich nicht das Aufstützen des Kopfes in die Hand meine, sondern die ganz eigenartige und sogar etwas gezwungene, durch den Text des Liedes hervorgerufene Stellung bei dem Walterbild, wie der Ellenbogen auf die übereinandergelegten Beine gestützt ist. Man vergleiche eine ungezwungene Haltung der Art bei dem Bilde für Heinrich von Veldecke in der Manessehandschrift (KRAUS, Tafel 16) —; aber gerade jene gezwungene Stellung kehrt in der französischen Miniatur wieder.

¹¹ (S. 10). Ich bin auf diesen Punkt, die Unmöglichkeit einer gemeinsamen Vorlage, nicht näher eingegangen, weil eine derartige Möglichkeit schon durch die Darlegungen in Abschnitt II ausgeschaltet wird.

¹² (S. 11). Die Weberin auf dem Rostbilde in der Manessehandschrift ist 12 cm hoch, die entsprechende Figur auf dem Elsässer Fragment 6,8 cm hoch — also fast ein Verhältnis von 2 : 1!

¹³ (S. 12). Die Figur auf dem Walterbilde ist etwa 14 cm, die Figur auf dem Fragment etwa 11 cm hoch.

¹⁴ (S. 13). Die Fragmente sind von ihrem jetzigen Besitzer um 1890 in Paris erworben, sollen aber aus Belgien stammen.

¹⁵ (S. 14). Ich verzichte darauf, die Farbenbeschreibung hier abzu-
drucken — möchte aber hervorheben, daß die Farben mit denen auf dem Bilde in der Manessehandschrift in keiner Weise übereinstimmen.

Tafel 1a.

Tafel 1. Oben Durchzeichnung der Figuren auf dem Webeilde in der Manessehandschrift, unten Durchzeichnung der entsprechenden Figuren auf dem Elsässer Fragment. Beide Durchzeichnungen sind auf dasselbe Maß gebracht. Tafel 1a gibt das untere Bild auf Bauspapier gedruckt wieder. Wenn man die Kreuze aufeinanderlegt, so decken sich die Figuren rechts; dann nach links das Papier verschiebend, kann man eine Figur nach der anderen mit den entsprechenden Runden in der Fußbank sich decken lassen.

Tafel 1. Oben Durchzeichnung der Figuren auf dem Webeilde in der Manessehandschrift, unten Durchzeichnung der entsprechenden Figuren auf dem Elsässer Fragment. Beide Durchzeichnungen sind auf dasselbe Maß gebracht. Tafel 1a gibt das untere Bild auf Bauspapier gedruckt wieder. Wenn man die Kreuze aufeinanderlegt, so decken sich die Figuren rechts; dann nach links das Papier verschiebend, kann man eine Figur nach der anderen mit den entsprechenden Runden in der Fußbank sich decken lassen.

Tafel 2. Oben Durchzeichnung des Walterbildes in der Manessehandschrift und der Weberin auf dem Rostbilde in der Manessehandschrift, beide stark verkleinert, das Walterbild etwas stärker, als das der Weberin. Unten Zusammenfügung der beiden Figuren, wobei nur der rechte Arm der beiden Figuren in anderer Stellung durchgezeichnet ist.

Tafel 3. Oben Zusammenfügung des Walterbildes und der Weberin in der Manessehandschrift (vgl. Tafel 2 unten), unten Durchzeichnung der Figuren auf dem Elsässer Fragment, dem Gegenstück des auf Tafel 1 unten wiedergegebenen Bildes.

Tafel 4. Oben und unten links Durchzeichnungen des Walterbildes in der Manessehandschrift und der Figur auf dem Elsässer Fragment mit der auf Abälard und Heloise bezüglichen Inschrift, auf dasselbe Maß gebracht. Unten rechts Durchzeichnung des Walterbildes in der Weingartener Liederhandschrift in der Königl. Öffentl. Bibliothek zu Stuttgart, stark verkleinert. Tafel 4a gibt die Figur auf dem Elsässer Fragment auf Bauspapier gedruckt wieder. Wenn man die Kreuze aufeinanderlegt, so sieht man, wie bestimmte Punkte — die Augen und der linke Kontur — sich decken! eine geringe Verschiebung nach rechts führt eine Deckung des rechten Konturs herbei.

Tafel 4a.

Tafel 4. Oben und unten links Durchzeichnungen des Walterbildes in der Manessehandschrift und der Figur auf dem Elsässer Fragment mit der auf Abälard und Heloise bezüglichen Inschrift, auf dasselbe Maß gebracht. Unten rechts Durchzeichnung des Walterbildes in der Weingartener Liederhandschrift in der Königl. Öffentl. Bibliothek zu Stuttgart, stark verkleinert. Tafel 4a gibt die Figur auf dem Elsässer Fragment auf Bauspapier gedruckt wieder. Wenn man die Kreuze aufeinanderlegt, so sieht man, wie bestimmte Punkte — die Augen und der linke Kontur — sich decken! eine geringe Verschiebung nach rechts führt eine Deckung des rechten Konturs herbei.

Tafel 6.

Tafel 5.

„Rost Kilcherre ze Sarne“.

Manessische Liederhandschrift in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, Bild Nr. LXXXII. (Nach KRAUS, Tafel 94). Höhe des Bildes 25 cm, Breite 18 cm.

Tafel 6.

Miniaturen auf zwei Fragmenten in elsässischem Privatbesitz; Rückseite: Verse aus dem Roman de la Rose; (nach STANGE, Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift, Greifswald 1909, Tafel II und IV). Höhe der Bilder 11,3 cm, Breite 10,6 cm.

Tafel 5.

Tafel 6.

Tafel 8.

Tafel 7.

„Her Walther von der Vogelweide“.
Manessische Liederhandschrift, Bild Nr. XLII. (Nach
KRAUS, Tafel 45.) Höhe des Bildes 25 cm, Breite 18 cm.

Tafel 8.

Miniatur auf Fragment in elsässischem Privatbesitz,
mit auf Abälard und Heloise bezüglicher Inschrift.
(Nach STANGE a. a. O. Tafel 1.) Höhe des Bildes etwa
um einen cm verkleinert.

Tafel 7.

Tafel 8.

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES

3 9088 00255636 3

chm TT848.S84

Das Webbild in der Manesse-Handschrift